



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS-IL**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS-TEL**

**THAÍS CRISTINA DA SILVA**

**DO CONDADO DE YOKNAPATAWPHA AO SERTÃO BRASILEIRO:**  
**OS CAMINHOS DE REPRESENTAÇÃO EM *AS I LAY DYING* E *VIDAS SECAS***

**BRASÍLIA**  
**2015**

**THAÍS CRISTINA DA SILVA**

**DO CONDADO DE YOKNAPATAWPHA AO SERTÃO BRASILEIRO:  
OS CAMINHOS DE REPRESENTAÇÃO EM *AS I LAY DYING* E *VIDAS SECAS***

Trabalho final da disciplina Monografia em  
Literatura, como requisito para a conclusão do  
curso de Letras- Português da Universidade de  
Brasília, referente ao 1º semestre de 2015.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana de Fátima  
Barbosa Araújo

**BRASÍLIA  
2015**

## RESUMO

Tomando como ponto de partida a expressão cunhada por Anatol Rosenfeld (1969), *zeitgeist*, o presente trabalho realiza um estudo comparativo sobre a representação do homem frente a adversidades físicas e mentais, a fim de observar pontos de convergência na construção estética e na temática das narrativas de William Faulkner e Graciliano Ramos. Oriundos das inovações que tocam o romance do século XX, as histórias de Faulkner e Ramos partem de pólos específicos de atuação, que cobre, respectivamente, o Sul dos Estados Unidos e o Nordeste Brasileiro. Por meio de uma análise dos elementos de composição dos romances *Enquanto Agonizo* e *Vidas Secas*, o trabalho aproxima esses representantes do modernismo norte-americano e brasileiro pela tentativa de representar a “voz dos debaixo” e por trazer uma reflexão universal da condição humana independentemente das barreiras geográficas de representação.

**Palavras-chave:** modernismo; representação; romance; William Faulkner; Graciliano Ramos.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....                                    | 5  |
| 1. A modernidade regional em Faulkner e Ramos..... | 7  |
| 2. Uma jornada funerária em terras fictícias.....  | 11 |
| 3. A peregrinação da seca.....                     | 24 |
| Considerações Finais.....                          | 35 |
| Referências Bibliográficas.....                    | 39 |

## INTRODUÇÃO

Em seu texto, *Reflexões sobre o Romance Moderno*, Anatol Rosenfeld (1969) disserta que cada período histórico importante, de transição e de aspectos revolucionários tinha por base certo *zeitgeist*, termo alemão que designa um espírito de época. Esse *zeitgeist* atua como uma espécie de elemento unificador que entrelaça todas as manifestações artísticas, configurando uma rede cultural cujas linhas trabalham para a convergência de um mesmo nó, salvo as especificações locais que conferem uma identidade às variações nacionais.

Tendo por base a ideia de *zeitgeist*, no campo da literatura, as transformações estéticas de cada período literário significativo apontam para uma unanimidade que parte de um mesmo ponto: o conflito de representação do indivíduo num mundo despersonalizado tanto nas aparências quanto na sua mimese, que não mais se enquadra ao caos da modernidade o qual o homem convive.

Ao pensarmos nas mudanças que tocam o romance no século XX observamos que é ainda mais acentuado o objetivo de captar o retrato desta realidade distorcida, fora da esfera das ilusões, em face do mundo moderno e do (des)enquadramento do indivíduo. Portanto, é natural que grandes obras desse período se assemelhem na temática e nas escolhas estilísticas. Independente do maior ou menor grau de estilização da linguagem e da quebra dos padrões dos romances tradicionais parece indissociável do horizonte desses autores a escolha de sua temática ao foco do movimento, conferindo aos romances dessa época uma sensação de liga e completude, no qual um mesmo tema é revisto por diferentes vozes e diferentes mimeses, mas que no fim todas se entrelaçam pelo mesmo objetivo. Cria-se assim uma sensação de ciclo nas raízes do romance moderno, pois como defende Rosenfeld (1969) "as configurações arquetípicas do homem são atemporais" e se os próprios padrões dos arquétipos são fixos e universais, a retratação desse "novo mundo moderno" irá se convergir e, muitas vezes, se completar num mesmo *zeitgeist*.

Essa confluência de universos miméticos semelhantes que tange a revolução do romance moderno ganha mais evidência ao posicionarmos determinados romances em categorias de gênero ou nas conhecidas escolas literárias. Tomemos como exemplo e guia do nosso estudo dois romances amplamente reconhecidos no cânone literário de sua língua de

origem: *Enquanto Agonizo*<sup>1</sup>, do escritor norte-americano William Faulkner e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

O presente artigo tem como objetivo comparar estes dois romances, que partem de um enredo semelhante, oriundos das inovações do romance do século XX e legítimos representantes de uma literatura regional, a fim de verificarmos os pontos de confluência que tocam a representação da condição humana frente a jornadas físicas e sociais. Para tanto, a primeira parte destina-se a contextualizar o período histórico-cultural de surgimento dessas obras e o espaço em que elas se inserem na trajetória de William Faulkner e Graciliano Ramos, seguido da análise específica de *Enquanto Agonizo* e *Vidas Secas*, posteriormente, observando seus elementos de composição e o efeito da estrutura dos textos na representação dos personagens e dos seus cosmos de criação. Por último, nas considerações finais, baseado nas análises anteriormente feitas, realizamos um estudo comparativo dos dois romances, debatendo a questão da representação mediante a posição do autor e ao movimento de reificação advindo com a modernidade do romance.

---

<sup>1</sup> *As I Lay Dying*, no original. Originalmente publicado New York, Cape and Smith, 1930. Daqui por diante mencionado no texto como *Enquanto Agonizo* título da tradução brasileira.

## 1. A MODERNIDADE REGIONAL DE FAULKNER E RAMOS

Enquadrar a escrita de William Faulkner a um determinado movimento é deveras complicado. John Brown (1973), no seu livro *Panorama da Literatura Americana do Século XX*, atesta que o próprio Faulkner mantém-se independente de qualquer escola literária, descrito como uma figura solitária e grandiosa do cânone literário norte-americano. Se seu enquadramento ou falta ainda é questionável, o que temos como verdade incontestável é que sua obra figura como legítima representante de todas as transformações do romance do século XX. Sua complexa técnica que envolve transgressões no tempo cronológico, fusão de passado, presente e futuro, extensos monólogos interiores, que promovem rupturas e perdas de sentido do consciente mundo empírico para descrever o tacanho condado fictício de Yoknapatawpha e a comunidade que lá habita, ainda hoje são alvo de extensas pesquisas e análises.

Mais fácil de posicionar, mas não menos difícil de analisar são o lugar e o contexto que cria bases para a escrita de Graciliano Ramos. Pertencente à geração dos autores de 30 do Modernismo Brasileiro a obra de Graciliano se configura numa proposta de romance psicológico e social, oriundo do posicionamento ideológico que tinha a segunda fase do movimento, da crescente consciência do subdesenvolvimento da nação e da posição crítica quanto modernização que orientava os autores da década de 30 (BUENO, 2006).

A fim de um estudo de convergência situaremos a obra de Faulkner e Graciliano ao movimento modernista oriundo da (r)evolução do romance na modernidade, pois baseado na linha de pensamento de João Alexandre Barbosa (1983), que defende que moderno e modernistas se vinculam quando estes criam “condições indispensáveis para uma reflexão acerca das relações entre realidade e representação”, é nítido que estes dois representantes abrem espaço dentro de seus respectivos sistemas de articulação- a linguagem- para a reflexão a partir de seu cosmo de atuação e que acabam por se projetar para uma presente universalidade. E é nessa linha de extensão do sistema particular (microcosmo) para a, digamos, “esfera pública” ou macrocosmo que veremos o principal ponto que distingue e ao mesmo tempo une as duas obras que serão analisadas: o regionalismo.

A literatura regionalista ao longo do tempo esbarra numa importante questão: muitos a tornaram um relato documental ou apenas um retrato localista, esquecendo de acentuar seu

caráter de composição literária, transformando-a num mero panfletismo artificial. Aproximamos justamente esses representantes do regionalismo norte-americano e brasileiro pelo trabalho transgressor de transcendência de seus pólos de atuação. Irwing Howe (*apud* HOFFMAN, 1966) se refere ao trabalho de Faulkner “como uma fábula moral cujo material se origina da vida no Sul, porém cujas intenções -no melhor estilo de Faulkner- não têm referência ou limite geográfico”. A mesma situação se repete no trabalho de Graciliano, onde que, por mais que pareça que tenhamos um relato documental oriundo do posicionamento ideológico da segunda fase do Modernismo, as barreiras geográficas não são invariavelmente inflexíveis. Ao analisarmos, posteriormente, a construção desses dois textos, veremos que muitas das escolhas estilísticas adotadas por esses autores, por mais diferentes que possam ser devido às divergências de nacionalidade e finalidade do romance, ainda sim se assemelham, cujo efeito respalda e converge não apenas em termos de composição como também em acontecimentos narrados e em questões temáticas que sobreexcedem as barreiras geográficas de retratação. Analisemos, a seguir, a contextualização das obras desses dois escritores.

Começemos, primeiramente, com William Faulkner e seu romance *Enquanto Agonizo*, publicado originalmente em 1930. Frederick Hoffman (1966) ao analisar a obra faulkneriana aponta três períodos: o período de aprendizado que consistiria na busca de um ainda jovem Faulkner por um estilo e tema, sendo representantes dessa fase as novelas *Marble Faun* (1924), *Soldier's Pay* (1926), *Mosquitoes* (1927), além de dezesseis histórias e “sketches” publicadas no *New Orleans Times Picayune* (1925) as quais, mais tarde, foram colecionados e editados por Carvel Colins sob o título *William Faulkner: New Orleans Sketches*. Essa fase basicamente abarca as desilusões de Faulkner no período pós- guerra. A segunda fase descrita por Hoffman é a considerada a “época gênio” do escritor, cujas realizações são o centro principal de toda a obra de Faulkner. Essa fase é iniciada com *Sartoris* (1929) e *The Sound and the Fury*, no mesmo ano, seguidas por *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1936) e *Absalom, Absalom!*. Por fim, sua terceira e última fase – “o período de consolidação e afirmação”, apresenta três subdivisões distintas: a Saga dos Snopes, que compreende os romances *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) e *The Mansion* (1959); os romances voltados para a preocupação com o negro, com a raça e com um problema moral, respectivamente- *Go Down Moses* (1942), *Intruder in the Dust* (1948); e os livros os quais Hoffman aponta um desejo de Faulkner em retratar “verdades eternas” e a responsabilidade do homem, tendo como representantes *Intruder the Dust*, *Knight's Gambit* (1949), *Requiem for a Nun* (1951) e *A Fable* (1954).



É nessa “fase gênio” citada por Hoffman que as principais características que representam a obra de Faulkner se encontram e que deu a ele a projeção de todo seu trabalho. Na esfera do estilo e de estrutura, suas maiores rupturas com a tradicional forma do romance acontecem nesse período, mostrando uma versatilidade e técnica até hoje “não igualadas na literatura americana moderna” (HOFFMAN, 1966, pág. 17). Também é nessa fase que o escritor norte-americano não só escolhe, mas fixa sua localização de mundo no registro da escrita e a ele nos é apresentada: o condado fictício de Yoknapatawpha<sup>2</sup>, localizado em Jefferson. É nesse universo próprio, onde Faulkner parece conhecer muito bem toda topografia e sua gente, que o autor desenvolve toda uma profunda análise da condição moral do homem, não demarcando essa verdade apenas “a seu pedaço de terra”, estendendo-a a toda a posteridade.

É a luz de toda essa consolidação de estilo, linguagem e fixação de lugar que se encontra *Enquanto Agonizo* na sua historiografia, recebendo todas as influências dessa autoafirmação e experimentação de Faulkner. Interessante notar que esse romance vem à sombra de *The Sound and Fury*, considerada uma das mais importantes novelas do século e cujo grau de experimentação das técnicas de Faulkner atinge o auge. Contudo, desta vez não será a aristocracia sulista derrotada e decadente pós Guerra de Secessão que o escritor irá retratar. É entre os < pobres brancos >, no caso, a família Bundren, que toda a ação irá ocorrer, numa narrativa composta de monólogos interiores onde o enredo- a dura caminhada para cumprir o desejo de a matriarca ser enterrada em Jefferson, ao lado dos parentes- beira o grotesco e o tragicômico.

Por sua vez, Graciliano Ramos, cuja obra se estabelece na segunda fase do Modernismo Brasileiro, mais especificamente, o romance de 30, se junta a um grupo que ainda têm representantes como Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Dyonélio Machado, sendo um dos responsáveis por remodelar a prosa regionalista brasileira atribuindo-lhe uma análise profunda, intimista e social do meio, por meio de uma preocupação com a linguagem e com a transferência da figura do pobre para o posto de protagonista de seus romances. (BUENO, 2001, p.254).

É nessa proposta de remodelação que surge seus principais romances de cunho social *Caetés* (1933), seu romance de estreia, *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas*

---

<sup>2</sup> Condado de Yoknapatawpha: pode ser traduzido por “terra dividida”. Distrito fictício do estado do Mississippi, ao sul dos Estados Unidos, cenário onde Faulkner concentra a maioria de suas narrativas.

(1938), considerada sua obra mais importante e, aqui, objeto de análise. Atenta-se ainda que, dentre essas obras em questão, *Vidas Secas* é a única narrativa feita na 3ª pessoa, num relato primoroso das duras condições de sobrevivência de uma família pobre no sertão nordestino que foge da seca à procura de melhores recursos.

Além desses romances, estão presentes na trajetória de Graciliano obras autobiográficas *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953); contos *Histórias Incompletas* (1944), *Insônia* (1947); contos infanto-juvenis *A terra dos meninos pelados* (1939), *Histórias de Alexandre* (1944) e obras publicadas postumamente *Viagem* (1954), *Linhas Tortas* (1962), *Vivente das Alagoas* (1962), *Alexandre e outros heróis* (1962), *Cartas* (1980), *O Estribo de Prata* (1984), *Cartas a Heloísa* (1992).

Percebemos que, além dessas obras advirem de um contexto cultural semelhante -a transgressão do romance do século XX e, por extensão, seus movimentos literários- ambos se encontram numa posição central de amadurecimento estético e temático na historiografia desses autores, com o forte intuito de representação de um cosmos próprio que não se limita ao seu espaço de retratação, reverberando numa tentativa de análise profunda daqueles que não tem voz na sociedade e que acaba por refletir num estudo da própria condição humana. Assim, fazemos, a seguir, um estudo detalhado dos elementos de composição de cada obra, com o intuito de observar seus pontos de confluência.

## 2. UMA JORNADA FUNERÁRIA EM TERRAS FICTÍCIAS

*Enquanto Agonizo* narra a saga da família Bundren, no interior do condado de Yoknapatawpha: após a morte da matriarca, Addie Bundren, seu marido Anse e seus cinco filhos, Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, decidem cumprir o seu último desejo de ser enterrada em sua cidade natal, Jefferson, ao lado de seus parentes. Somado a esse pedido, Addie clama, em seu leito de morte, que seu caixão deve ser feito por um membro familiar, o qual ela possa ver o processo de construção e o resultado final.

A narrativa de *Enquanto Agonizo* é dividida em 59 capítulos e cada um deles obedece sempre ao ponto de vista específico<sup>3</sup> de um personagem. Começamos com o ponto de vista do filho Darl, depois o relato é visto sob a ótica de Cora- amiga da família, na terceira parte voltamos à perspectiva de Darl, a quarta se constrói pelo ponto de vista do filho Jewel, e assim, sucessivamente. Além da perspectiva do núcleo familiar, ganham vozes os amigos da família, Cora e Mr Tull, o médico da região, Peabody<sup>4</sup>, a própria Addie (já falecida) e personagens aleatórios, que cumprem uma pequena função de narrar determinadas passagens da caminhada dos Bundren ao ponto de chegada. A distribuição dos capítulos também se mostra desigual: enquanto Darl narra dezenove partes, tornando seu relato predominante, Jewel apresenta apenas uma vez sua perspectiva dos fatos.

Podemos dizer que a narrativa da obra se foca em dois momentos: a construção do caixão da matriarca e a caminhada dos Bundrens até Jefferson levando consigo o defunto no caixão. É nítido que o fator determinante do centro dessas duas ações é a morte de Addie, tornando-a o centro radiador que move a ação das personagens. Estabelece-se aqui um marcador temporal: a morte, figura que dentre várias desempenhará a mediação do tempo na narrativa, como veremos mais adiante.

Concentremo-nos, pois, na primeira ação mais significativa da obra. A construção do caixão perante a iminente morte de Addie nos apresentará a dinâmica daquele núcleo familiar. Cleanth Brooks (1966), no seu ensaio intitulado “Odissey of Bundrens”, observa que a prática de se fabricar o caixão por um viajante rural- espécie de carpinteiros intinerantes- era comum no Sul rural. Esse costume era adotado em parte por questões financeiras. No livro em

---

<sup>3</sup> No total, a narrativa apresenta 15 narradores.

<sup>4</sup> Peabody também aparece em Sartoris, e, sendo um médico, é um elo entre uma classe social e outra.

questão, é o próprio filho Cash quem constrói o caixão, opção esta que enfocará uma maior intimidade familiar desse núcleo e com o próprio rito funerário. A essa função destinada a Cash, a narrativa, no primeiro momento, concentra o olhar em suas ações, tornando-se o eixo central do foco dos personagens. Na passagem transcrita a seguir observamos esse foco narrativo na perspectiva de Darl:

Entre os espaços em que há sombra são amarelas como ouro, tal como ouro derretido, contendo nas laterais em suaves ondulações mas marcas deixadas pela lâmina da enxó: um bom carpinteiro o Cash. Ele segura as duas tábuas sobre o cavalete, juntando as pontas para que formem a quarta parte do caixão. Ajoelha-se e examina a ponta delas, depois as baixa e pega a enxó. Um bom carpinteiro. Addie Bundren não poderia desejar um lugar melhor, um melhor caixão para descansar. (FAULKNER, 2014, p.10)

A construção do caixão é vista até mesmo pela ótica da então moribunda Addie, mesmo que o relato esteja na voz de outra personagem, no caso Cora, a amiga da família:

A colcha a cobre até o queixo, apesar do calor, deixando apenas as mãos e o rosto descobertos. Ela tem a cabeça alta no travesseiro para que possa ver pela janela, e nós podemos ouvi-lo cada vez que ele maneja a enxó ou a serra. Mesmo que fôssemos surdos quase poderíamos através do rosto dela ouvi-lo, vê-lo. (FAULKNER, 2014, p. 12)

Os trechos acima evidenciam a ação de Cash por vozes distintas. No último trecho em questão, Faulkner apresenta uma técnica de encaixe: por meio do olhar de Cora vemos o olhar de Addie sobre o trabalho do filho. A narrativa de *Enquanto Agonizo* insere três perspectivas num mesmo relato: a do personagem que narra, a do narrador perante o personagem que observa a ação de outro personagem e o do próprio personagem que executa essa ação:

Cash

Fiz o caixão de esquelha.

1. A superfície é maior para que os pregos se fixem bem.
2. Tem superfície dupla fixada para cada linha de junção.
3. A água tem que cair de forma oblíqua. A água desliza com mais facilidade de cima para baixo ou horizontalmente.
4. Dentro de uma casa as pessoas ficam em pé dois terços do tempo. Por isso as juntas e ligações estão feitas de cima para baixo. Porque a pressão é de cima para baixo.
5. Numa cama onde as pessoas estão sempre deitadas, as juntas e as ligações são sempre oblíquas, porque a pressão é oblíqua.
6. Exceto.
7. Um corpo não é quadrado como uma viga transversal.
8. Magnetismo animal.
9. O magnetismo animal de um corpo morto faz com que a pressão funcione obliquamente, de forma que as juntas e as ligações de um caixão devem ser feitas de esquelha.
10. Pode-se ver num túmulo velho que a terra se afunda na esquelha.
11. Enquanto num buraco natural afunda no centro, a pressão sendo de cima para baixo.
12. Por isso fiz o caixão de esquelha.
13. É um trabalho mais caprichoso. (FAULKNER, 2014, p. 71)

O trecho acima mostra que a perspectiva desse primeiro momento se encerra, ironicamente, com a própria visão (extremamente técnica) de Cash sobre a realização de sua tarefa, já que este é o carpinteiro-filho responsável pela execução da tarefa.

Faulkner utiliza uma técnica própria de apresentação dos personagens: estes são construídos indiretamente, perante o olhar do outro, de forma tal que nunca nos é nítido os personagens em si, sempre espessos em uma camada de obscuridade, seja sua personalidade ou suas ações. Dessa forma, a opção por vários narradores numa narrativa fragmentada está à disposição não apenas de um exercício estético, mas como forma de representar os contornos indefinidos que tangem esses personagens. Percebe-se também que os pontos de vista estão impregnados de julgamento de valor sobre quem é assistido e, pelo narrador, é que o leitor desanuvia as peculiaridades dos tipos que compõem a diegese. Vejamos a perspectiva de Cora sobre os Bundren:

Era Darl, que as pessoas dizem ser estranho, preguiçoso, sempre vagueando por aí quase tanto como Anse, ao contrário de Cash, um bom carpinteiro e sempre fazendo mais do que pode dar conta, e Jewel sempre procurando fazer algo que lhe renda algum dinheiro ou o deixe falado, e aquela garota quase nua que sempre está em cima de Addie com um leque de modo que toda vez que alguém tenta falar com ela e animá-la responde às pressas no lugar da mãe, como se estivesse tentando fazer com que ninguém se aproximasse dela. (FAULKNER, 2014, P. 25)

Não obstante, Faulkner reflete na própria voz de quem narra os atributos desse narrador (tanto implícito quanto explícitos) por meio do julgamento que ele faz sobre os demais:

Sempre tentei viver de acordo com Deus e os homens, pela honra e pelo conforto de meu marido cristão e por amor e respeito às minhas filhas cristãs. De maneira que ao deixar esta vida consciente de meu dever e recompensa estarei rodeada de rostos queridos, levando comigo o beijo de despedida de todos os meus entes queridos. Não como Addie Bundren morrendo sozinha, escondendo seu orgulho e coração partido. (FAULKNER, 2014, p. 25)

Cora se mostra uma mulher tipicamente sulista: mãe, esposa e cristã fervorosa, que preserva a honra e às tradições mais que tudo, mas com ímpetos fortes em julgar o que não conhece, só supõe. Mais do que o desenho de um personagem, Cora é uma mimese caricaturesca de parte das mulheres de seu Condado, onde o autor retrata, por meio da perspectiva desta, valores sulistas de honra, fé cristã e orgulho. Porém, Faulkner amplia essas características ao ponto de distorcê-las, tornando seus personagens tipos que emolduram uma crítica ao Condado de Yoknapatawpha, o qual ele conhece vividamente e trás à tona. Assim, à medida que a narrativa avança, os traços antes omitidos nas personagens se sobressaltam, revelando-o verdadeiros arquétipos por excelência, temos assim o herói de força quase

animalesca (Jewel), o lúcido que acaba no hospício por sua sensatez (Darl), o homem bom por natureza (Cash), entre outros.

Se o grande acontecimento da primeira parte da estória são os preparativos para o funeral de uma Addie prestes a falecer, percebemos que a própria forma que o texto se constrói corrobora para a impressão desse efeito de construção. A semântica do texto, nesse momento, marca uma forte carga de edificação e os verbos como *serrar*, *bater*, *martelar* e substantivos *machado*, *enxó*, *ferro*, repetidos amplamente ao longo do texto, atestam essa ideia. Ou seja, o ato de construção do caixão torna-se um exercício metalinguístico da própria construção do texto. Ademais, essa metalinguagem se estende como base do terreno da segunda parte da narrativa, o trajeto até a cidade de Jefferson, onde o resultado desse arquitetar da primeira etapa será a *estrada*, a *trilha*, o *caminho*, entre outros sinônimos que constituirá a semântica de trajetória dos Bundren nessa próxima etapa.

Com a morte de Addie chega ao fim esse primeiro momento na narrativa. O tempo de sua agonia é de 10 dias, um número que em sua simbologia representa a perfeição da ordem Divina, o que reforça a raiz místico-religiosa do texto e a ideia de um ciclo. Faulkner utiliza a figura do movimento do leque que cessa e o jogo de sombra e luz como relógio que representam o fim da matriarca Bundren:

Ela volta a se recostar e vira a cabeça apenas passando os olhos pelo pai. Olha para Vardman; seus olhos, a vida dentro deles, iluminando-os rápida e subitamente; as duas chamas brilham por um breve instante. Depois se apagam como se alguém tivesse se abaixado e as soprado...O pai olha para o rosto, para o cabelo preto e liso de Dewey Deel, os braços abertos, o leque segurando apertado agora sem movimento sobre a colcha mal-iluminada. (FAULKNER, 2014, p.47)

Aqui, a narrativa alcança seu ponto de mudança estética. Enquanto a espera pela morte e a espera pelo término de construção caixão eram os marcadores temporais, num primeiro momento, numa narrativa deveras cronológica, agora passa a ser o tempo psicológico aliado às condições da natureza (e incluímos aqui até a putrefação do cadáver) os elementos temporais da narrativa. Essa troca de marcador temporal trás mudanças significativas no relato, apresentando flashbacks, prolepses, fluxo de consciência que antes não apareciam com tamanha força. Esse ponto de virada começa no próprio capítulo da morte de Addie:

*O chapéu de Jewel inclina-se levemente sobre a nuca canalizando a água até o saco de estopa ensopado amarrado sobre os ombros enquanto ele, com os tornozelos afundados na vala corrente, levanta o eixo co um pedaço de pau escorregadio e madeira podre, que usa como alavanca. Jewel, eu digo, ela está morta. Addie Bundren está morta* (FAULKNER, 2014, p. 48)

O trecho em questão narrado por Darl destaca-se pela quebra espaço-temporal em seu relato. No trecho anterior a este, é o próprio Darl quem assiste os irmãos Vardaman e Dewey Dell no leito de morte da mãe, estando com eles neste momento. Todavia no mesmo capítulo, mais precisamente na mesma página, Darl já está com seu outro irmão Jewel, os quais foram incumbidos de viajar para realizar um negócio, avisando a Jewel sobre a morte da mãe. Ou seja, Darl ocupa dois espaços e tempos simultâneos num mesmo discurso. Essa possibilidade se materializa na escrita pelo uso do fluxo de consciência que corrobora na distorção temporal, onde não sabemos se esse trecho grifado no texto trata-se de um evento anterior ou posterior à morte da mãe.

Podemos dizer que a trajetória percorrida pelos Bundren até Jefferson para enterrar a matriarca é o acontecimento mais importante da obra. É nessa parte, que a interação familiar irá ocorrer mais profundamente (mesmo que seja mais no interior das personagens) e é aqui que os desafios dessa jornada serão postos à prova. Nessa difícil caminhada, Faulkner parece ter o intuito de saber como seus personagens reagiram em situações adversas que envolvessem os quatro elementos naturais: terra, água, ar, fogo. O que nos leva a refletir que o autor almeja transformar sua diegese numa verdadeira odisseia. A primeira dificuldade que a família encontra no caminho, e que é um dos momentos mais memoráveis da narrativa, está na queda da ponte provocada pela chuva, o que dificulta a passagem (tanto da família, quanto do caixão e da carroça) para outra cidade.

Estava bem perto da barragem das duas margens, a terra encoberta exceto em sua projeção onde estávamos entrando até a ponte e então descendo para a água, e a menos que conhecesse bem como a estrada e a ponte eram antes, uma pessoa não podia dizer onde estava o rio e onde estava a terra. Era só uma mistura amarelada a barragem não mais larga do que o cabo de uma faca, conosco sentados na carroça e na mula. (FAULKNER, 2014, p.102)

A esses empecilhos postos, Faulkner expõe sutilmente, por meio da reação de cada personagem e por suas falas, traços da personalidade de cada um destes. Um dos mais marcantes é Anse, marido de Addie, cuja resposta para a dificuldade é a sua lamentação fúnebre:

“Se pelo menos a ponte estivesse de pé”, Anse diz.

O tronco emerge e vai embora. Há muito lixo e espuma, e você pode ouvir a água..

“Mas está caída”, Anse diz [...]

“Bem, Cash diz um pouco depois, o “que você quer fazer?”

Anse não diz nada. Ele está meio encurvado, resmungando. “Se a ponte estivesse de pé, poderíamos cruzar ela” ele diz. (FAULKNER, 2014, p.104).

Impera nos diálogos de Anse uma lógica do óbvio, cujo discurso reflete sua capacidade mental debilitada, sempre passando aos demais a responsabilidade de seus próprios atos. Darl é quem melhor define Anse “parece uma figura mal talhada em madeira bruta por um caricaturista bêbado”. Comparemos, então, a reação do filho caçula, Vardaman, ao ver seus irmãos tentando atravessar o rio com o caixão de sua mãe:

*Então ele sai da água. Ele vem bem devagar antes de suas mãos chegarem mas ele tem que estar com ela tem que estar para que eu possa agüentar. Então suas mãos saem da água e ele inteiro fora da água. Não posso parar. Não tenho tempo para tentar. Tentarei quando puder mas suas mãos saem vazias da água se esvaziam da água se esvaziam de tudo.*

“Onde está a mãe Darl?” eu disse. “Você não a pegou. Você sabia que ela é um peixe mas você deixou que fosse embora. Você nunca a pegou. Darl. Darl. Darl. (Faulkner, 2014, p.127)

É na voz de Vardaman que se encontram os discursos mais entrescos da obra. Curiosamente, a criança<sup>5</sup> da família traz consigo as maiores comparações da narrativa. O trecho narrado por ele, acima, trata-se de um fluxo de consciência do garoto ao ver o caixão de sua mãe rio abaixo. Vardaman associa a morte da mãe ao peixe, que nas horas que antecederam a morte de Addie, ele tinha capturado e matado. É dele o menor capítulo da narrativa, apenas a frase “Minha mãe é um peixe” (Faulkner, 2014, p. 72).

O que reflete na narração de Vardaman, composta principalmente de monólogos interiores, flashbacks, quebras temporais, é um completo torpor mental causado pela morte de sua mãe. Soma-se a dificuldade de seu discurso o fato dele ainda ser criança e não conseguir verbalizar sua confusão interior, apresentando assim uma fala marcada por diversas repetições de vocábulos, forte pronominalização e uma lógica própria.

Jewel não tem mais um cavalo. Jewel é meu irmão. Cash é meu irmão. Cash tem uma perna quebrada. Nós consertamos a perna de Cah, então ela não dói. Cash é meu irmão. Jewel é meu irmão também, mas ele não está com a perna quebrada. (FAULKNER, 2014, p.176)

Chegamos a um ponto de significativa transformação na obra: enquanto que na primeira parte a narrativa tendia a um olhar indireto do narrador, numa perspectiva do outro que o tornava um narrador passivo, nessa segunda parte temos uma maior tendência aos monólogos interiores. Apesar do narrador ainda apontar “o olhar” do personagem, nesse momento haverá uma maior introspecção do discurso. Como resultado dessa introspecção,

---

<sup>5</sup> Vardaman tem oito anos.



Faulkner confere ao relato de cada personagem uma identidade própria, onde seu interior refletirá na sua narração, assim como vemos na voz de Vardaman e Anse.

Porém, diferente de muitas narrativas onde o pensamento é exposto perante uma lembrança, em *Enquanto Agonizo* o monólogo vem como resultado da ação que aquelas personagens foram expostas:

“Às vezes não tenho tanta certeza de quem tem o direito de dizer quando uma pessoa está louca e quando não. Às vezes penso que nenhum de nós é totalmente louco e que nenhum de nós é totalmente são até que nosso equilíbrio diga a ele e desse jeito. E como se não importasse o que o sujeito faz, mas a forma como a maioria das pessoas o vê quando ele faz.” (FAULKNER, 2014, p. 194)

O trecho acima narrado pelo filho Cash trata-se de um monólogo o qual ele reflete sobre a possível loucura de Darl e a probabilidade dele ir a um hospício. Essa atitude questionadora é impulsionada pela ação de Darl ao queimar um celeiro na noite fria (e dessa vez, temos os elementos contrastantes fogo e terra como desafio superar) onde estava o caixão de Addie, na tentativa de retardar a viagem e fazer com que ela fosse enterrada de imediato. Como resultado dessa ação, Jewel acaba se queimando em diversas partes do corpo e Darl acaba, por fim, num hospício por sua atitude.

Se as ações impulsionam a reação dos personagens e isso é refletido no relato, podemos considerar que é a natureza é a válvula que impele estas ações e que se torna um agente construtivo ou destrutivo entre as personagens e seus atos. Vejamos o exemplo mais claro na obra: no início da narrativa é de consenso geral a preocupação com a possibilidade da vinda de chuva (depois de um longo período de seca) e as consequências que ela trará na travessia da família. Adiante, sabemos que a chuva causou enormes prejuízos na travessia, onde a família acaba perdendo suas mulas e a perna de Cash é fraturada pelo peso da carroça:

Sob o céu, relâmpagos brilham timidamente; contra o céu as árvores, imóveis, agitam até o último de seus ramos menores, inchados, crescidos com rápida juventude.

Começa a chover. As primeiras gotas ásperas, esparsas, caem velozes pelas folhas e atravessam o solo com um longo suspiro, como aliviadas de um suspense insuportável. São grandes como balas de chumbo, mornas como se tivessem sido disparadas de uma arma; golpeiam impetuosamente a candeia com uma mórbida sibilância. (FAULKNER, 2014, p. 67)

Analisando o trecho acima, nota-se que a descrição do estado da natureza sempre vem com uma forte carga de adjetivação, comparação e hipérboles ao ponto de personalizar essa chuva em um personagem da própria narrativa: temido por todos. Observemos outro trecho que enfoca os elementos naturais:

A trilha segue reta como um fio de prumo, desgastada por pisões e esturricada como tijolo pelo calor de julho, entre as verdes fileiras de algodoeiros, rumo ao depósito de algodão no meio da plantação, onde muda de direção e contorna o depósito com quatro ângulos retos mal-marcados e segue novamente para a plantação, desgastada pelos pés com precisão cada vez menor. (FAULKNER, 2014, p.9)

Da mesma forma que a natureza se apresenta como uma ameaça, ela também se metamorfoseia, nesse trecho, numa antiga conhecida em forma de abrigo pelo “calor de julho”, paisagem esta que é uma imagem viva nas obras de Faulkner pelo sol e pelas plantações de algodão. O que parece que Faulkner se propõe é demonstrar que a jornada dos Bundren só pode ser alcançada mediante o equilíbrio dessas forças e à capacidade de moldagem desses personagens perante as intempéries da natureza. E isso conferirá à trama a sensação de movimento (reforçado ainda pelo excesso de antíteses do texto), a natureza interfere diretamente nas peripécias e desdobramentos ao longo do texto, como se seu estado afetasse de alguma forma as personagens:

Aquilo dá uma sensação de paz, como uma maquinaria depois de você tê-la observado e escutado durante muito tempo. Como se o coágulo que somos se dissolvesse no movimento da miríade original, e vendo e ouvindo em si próprios cegueira e surdez; fúria em si mesma silenciosa como estagnação. De cócoras, o vestido molhado de Dewey Dell dá forma aos olhos mortos de três homens cegos aquelas ridículas coisas dos mamíferos que são os horizontes e os vales da terra. (FAULKNER, 2014, p. 137)

O exemplo mais claro dessa tentativa de adaptação dá-se quando a família tem a ideia de engessar a perna de Cash com cimento- após a carroça cair na sua perna na travessia do rio- na tentativa de imobilizar sua fratura. O que para nós é um absurdo, pra eles se torna uma forma de intervenção rápida do problema.

Ademais, os elementos naturais entram na sutilmente na narrativa para marcar um efeito de temporalidade:

Devia haver uma dúzia deles pousados ao longo da viga mestra do telhado do celeiro, e aquele rapaz perseguindo outro ao redor do celeiro como se fosse um peru e o bicho levantando o suficiente para se esquivar e voar de volta ao telhado da cobertura onde ele o havia encontrado em cima do caixão [...] (FAULKNER, 2014, p. 156)

A dúzia de bichos que o narrador Armstid (um senhor que hospeda os Bundren por uma noite) se refere são os urubus que se amontoam em volta do caixão de Addie. Surge aqui um sinalizador de tempo do estado de decomposição do corpo marcado pela presença dos urubus ao redor do cadáver e uma metáfora do agouro dessa peregrinação da família.

É interessante notar que, em nenhum momento, o mau-cheiro do corpo de Addie é relatado pela família, onde nos parece que a eles não incomoda em nada. O absurdo de toda

essa situação vai ser exposto não por parte do núcleo familiar, mas pelos que estão assistindo aleatoriamente esse duro trajeto. O capítulo que vemos isso mais claramente é o narrado por Moseley, um senhor dono de um boticário que presencia a passagem dos Bundren perto da sua comerciaria. Estes, no momento, procuram cimento para usar na perna quebrada de Cash. A parada da família com a morta provoca uma onda de reclamações da população por causa do cheiro forte de putrefação, tanto que o xerife tem que intervir na situação:

Ela estava morta havia oito dias, Albert disse. Eles vinham de algum lugar no condado de Yoknapatawpha, tentando chegar a Jefferson com aquilo. Deve ter sido como um pedaço de queijo podre entrando num formigueiro, naquela carroça toda desconjuntada que Albert disse que o pessoal temia que de repente caísse aos pedaços antes que eles pudessem deixar a cidade, com aquele caixão feito em casa e outro sujeito com uma perna quebrada deitado num catre em cima do caixão, e o pai e um menino sentado e o xerife tentando fazê-los sair da cidade. (FAULKNER, 2014, p. 171).

Mais adiante no mesmo capítulo, o alívio de os verem deixando a cidade e livrando-se do mau-cheiro é nítido:

E no dia seguinte encontrei o xerife e comecei a farejar e disse,

“Sente o cheiro de alguma coisa?”

“Acho que eles estão em Jefferson agora”, ele disse.

“Ou na cadeia. Bem, graças a Deus não é nossa cadeia.”

“Isso é verdade”, ele disse. (FAULKNER, 2014, p. 172)

Nota-se nos trechos acima que a responsabilidade da família em enterrar a matriarca deixa de ser uma dificuldade pessoal e passa a ser alvo de críticas coletivas. Esse é o momento da diegese que o problema dos Bundren sai da sua esfera particular e passa para a esfera pública. Até esse momento, Faulkner nos adentra ao espaço privado daquele núcleo familiar e seus arredores, criando um cosmo próprio de estilização, moldando as situações e os personagens à sua maneira. Quando esse “microcosmo faulkneriano” entra em contato com o macrososmo (cidade) o que antes era visto como uma situação surreal e até grotesca concretiza-se como um absurdo e um incômodo aos demais.

O que se expõe é que a fusão desses dois cosmos, que podemos até representar pela dicotomia campo (Yoknapatawpha) x cidade (Jefferson), causará atritos por esses terem perspectivas diferentes sobre a situação. Faulkner escolhe um narrador aleatório para falar dessa confusão da passagem da família pela região, mas nesse discurso de Moseley insere a voz de todos que presenciavam essa cena (e, aqui, nos parece uma primeira tentativa de narrador comunitário que Faulkner, mais tarde, irá realizar no conto *A rose for Emily*) e que julgam

severamente o ato dos Bundren, pensando mais no incômodo que estão causando para essa comunidade do que na causa desse ato em si. E se é dado ao homem da cidade o pensamento sobre os habitantes do campo, o autor nos dá uma mão dupla e também mostra o que o homem do campo pensa a respeito da cidade. Isso se encontra bem exemplificada na chegada da família a Jefferson, onde Jewel causa confusão com um morador da cidade por achar que ele está os ridicularizando:

“Ei”, digo. “Ele não quis dizer nada, senhor, Jewel”, digo. Quando eu toco ele se vira contra o homem, Agarro seu braço; lutamos. Jewel nunca me olhou. Ele tenta soltar o braço. Quando olho o homem de novo ele tem um canivete na mão.

“Espera aí, senhor”, digo; “Eu estou segurando ele. Jewel”, digo.

“Pensa que só porque é um maldito cara da cidade”, Jewel diz, ofegante, tentando se livrar de mim, “Filho da puta”, ele diz. (FAULKNER, 2014, p. 191)

O discurso de Anse alimenta ainda mais essa dualidade e reforça um tom de crítica:

Em nenhum lugar deste mundo pecaminoso pode um homem honesto, trabalhador, ganhar alguma coisa. Quem ganha são os donos de lojas nas cidades, sem nenhum suor vivendo à custa de quem sua. (FAULKNER, 2014, p. 91)

O que se percebe é que a natureza humana dos Bundrens é negada pela natureza social dos habitantes de Jefferson, pela posição que essa família ocupa na sociedade <os pobres brancos>. Uma vez negada essa inserção dos Bundrens no meio social, Faulkner reforça uma consciência da humanidade decaída e volta-se para a nostalgia de uma natureza cheia de perigos, porém fiel ao homem e às suas necessidades. (NATHAN, 1991, p. 65).

À medida que a jornada avança, percebemos que os personagens seguem seu percurso tendo outros objetivos não muito nobres à vista. E, aos poucos, revela-se que o enterro da falecida é tido como um meio para os personagens realizar seus desejos. O exemplo mais claro que temos é Anse, o patriarca da família, que almeja com essa dura caminhada conseguir uma dentadura em Jefferson:

Viajamos todo o dia e chegamos à fazenda de Samson ao pôr do sol e então aquela ponte também tinha caído. Eles nunca tinham visto o rio tão cheio, e ainda não parou de chover. Os velhos da região dizem que jamais viram ou ouviram falar nisso, ninguém se lembra de nada parecido. Sou o eleito do Senhor, pois Ele castiga a quem ama. Mas raios me partam se ele não escolhe uma forma estranha de mostrar isso, parece.

Agora posso comprar aqueles dentes. Vai ser mais cômodo. Sem dúvida. (FAULKNER, 2014, p. 91)

Impera no relato de Anse uma ideia de *preço e recompensa, castigo e superação*. O fato é que o patriarca da família parece querer tornar a viagem mais difícil do que já está. A

essa superação dos empecilhos que Deus põe no caminho- e aqui vemos a voz cristã que impera no texto de maneira caricatural- Anse acredita que no fim de sua jornada será recompensado e, por isso, insiste até o fim na ideia de levar sua esposa a Jefferson, mesmo sendo desaconselhado por todos, como pretexto para o ganho de um bem maior e individualizado a partir do esforço coletivo.

Outro exemplo é a filha Dewey Dell. Grávida, ela vê nessa viagem a chance de conseguir um jeito de interromper essa gravidez, já que a família desconhece o fato e o próprio pai dessa criança lhe oferece dinheiro para pagar o aborto. O caso em questão é interessante, pois não nos é revelado de imediato sua gravidez e o desejo do aborto, toda ação é construída sutilmente, para no final a revelação acontecer como uma teia que devemos entrelaçar. Vejamos essa construção:

E recolhemos o algodão a caminho da sombra secreta e nossos olhos se juntavam tocando suas mãos e minhas mãos e sem dizer nada. Eu disse “O que você está fazendo?” e ele disse “Estou jogando algodão no seu saco.” E então estava cheio quando chegamos ao fim da plantação, e não pude evitar aquilo. E assim foi porque não pude evitar aquilo (FAULKNER, 2014, p. 27 e 28)

O trecho acima retirado trata-se do primeiro capítulo narrado por Dewey Dell, introduzido como um flashback, no capítulo que ela está no leito de morte da mãe. O flashback surge pela preocupação de Dewey Dell em relação a Darl que desconfia de seu relacionamento com Lefe. A dica usada por Faulkner para demonstrar que algo se encontra oculto na narração é a substituição do fato em si (ato sexual de Dewey e Lefe) pelo uso do pronome *aquilo*, técnica constantemente usada pelo autor para omitir e obscurecer fatos na narrativa.

Observemos agora o trecho em que Dewey Dell segue com a família para enterrar Addie:

Agora começa a dizer. New Hope cinco quilômetros, New Hope cinco quilômetros. *É o que querem dizer com o útero do tempo: a agonia e a desesperança dos nossos ossos estendidos, a dura cintura na qual repousa as indignadas entranhas dos fatos* a cabeça de Cash vira devagar à medida que chegamos perto, seu pálido vazio triste sereno e inquisitivo rosto acompanha a curva vermelha e vazia; (FAULKNER, 2014, p. 2014)

A narrativa é quebrada por um fluxo de consciência (trecho em itálico) e, num discurso em que a formação de expressões- *útero do tempo, dura cintura, indignadas entranhas* nos parece desconjuntada, sua gravidez aos poucos se revela por uma imagem que Faulkner constrói: útero do tempo, que revela a progressão temporal na forma de um feto na

barriga de Dewey Dell, o qual acaba por corroer suas esperanças de esconder a gravidez que a cada minuto que passa cresce. Por fim, a revelação concreta dá-se não por ela e sim por Moseley, o boticário que já aparece antes na narrativa para relatar a passagem dos Bundren pela cidade:

“Você não é casada, é?” eu disse.

“Não.”

“Oh, eu disse. E quanto tempo faz que parou. Cinco meses talvez?”

“Faz só dois meses”, ela disse.

“Bom, não tenho nada aqui na loja que sirva para você”, eu disse, “a não ser chupeta. E eu aconselho a comprar isso e voltar pra casa e contar a seu pai, se você tem um, e pedir que ele faça alguém casar com você. Alguma coisa mais?” (FAULKNER, 2014, p. 168)

Outro segredo presente na narrativa e que é crucial para a compreensão de sua personagem é o de Addie. Seu filho de Jewel é fruto de uma traição com o pastor da comunidade, Whitfield, que ela omite a todos e nunca nos é revelado explicitamente na narrativa. Observamos como ocorre o desvelar desse segredo:

Mr Tull diz que Mrs. Bundren amava menos Jewel que os outros, mas eu é que sabia a verdade. Eu sabia que ela tinha uma queda por ele, porque via nele a mesma qualidade que a fazia suportar Anse Bundren quando Mr Tull disse que ela deveria tê-lo envenenado- por três dólares, negando à mãe o beijo de despedida. (FAULKNER, 2014, p. 23)

A passagem acima narrada por Cora (que está fora desse ciclo) já nos revela a preferência que Addie sente pelo seu filho Jewel, cujo mesmo é considerado o filho ingrato por todos os demais. Destaca-se aqui uma passagem importante: o desgosto que tanto Addie e Jewel sentem por Anse, tanto na figura de marido como de pai. Analisemos, por conseguinte, o próprio discurso de Addie, que trata-se de uma longa rememoração do seu passado:

Ele era o instrumento mandado por Deus que criou o pecado, para santificar aquele pecado por Ele criado [...] Com Jewel- eu deitada sob a lamparina, segurando minha própria cabeça, observando como o cobriam e o suturavam antes que respirasse- o sangue selvagem fervido até evaporar e o som dele cessado (FAULKNER, 2014, p.147, 148)

O discurso de Addie é marcado por uma forte dualidade de *fé* e *pecado*. No trecho acima, referente a Jewel, a matriarca vê no filho a própria purificação do seu pecado cometido, daí entendemos a estranha preferência por este. Decorre ainda o valor do sangue, que no trecho é tido por selvagem, numa alusão a sua traição, onde tanto seu sangue quanto de

seu filho se entrelaçam. A narrativa se costura perante o terceiro elemento desse ciclo- a narração do próprio Whitfield que se depara com a verdade e expressa seu pecado:

Ela jurou que um dia nunca contaria nada, mas a eternidade é uma coisa terrível de enfrentar: eu mesmo não lutei braço a braço com Satã?[...] Eu pequei, ó Senhor. Tu sabes da extensão do meu remorso e a vontade do meu espírito. Mas ele é piedoso; Ele aceitará minha intenção pelo ato, Ele sabe que quando formei as palavras da minha confissão era para Anse que as pronunciei, mesmo que ele não estivesse lá. (FAULKNER, 2014, p.150)

Apesar de termos apenas um capítulo sob a perspectiva de Addie, sua voz é crucial para a compreensão do comportamento que tange essa família. A matriarca Bundren é o centro de toda a diegese e o estudo psicológico que Faulkner realiza nesse personagem com toda sua distância perante a família e seus conflitos existencialistas reverberam na composição de cada personagem. Assim, temos Darl que sempre viu a preferência desta por Jewel e em razão disso seu discurso é sóbrio e filosófico ao mesmo tempo, Dewey Dell que não tem tempo de lamentar a morte da mãe, pois é nítido o distanciamento das duas em seu relato, entre outros.

Portanto, a odisseia percorrida pelos Bundren é tanto física quanto psicológica. De aspectos psicológicos porque percebemos as camadas que compõem essas personagens, à medida história avança, trazendo em seu interior segredos, desejos e conflitos que moldam sua figura de dentro para a fora e é refletido na estética narrativa de modo que nunca poderemos compreender o todo dos Bundren. E de aspectos físicos, pois o meio deixará marcas visíveis dessa jornada:

O rosto parece um pouco encovado, afundado nos cantos ossudos dos buracos dos olhos, nariz, gengivas, como se a água tivesse afrouxado a firmeza que mantinha a pele esticada; seus dentes nas gengivas pálidas estão um pouco entreabertos como se ele tivesse rido em silêncio. (FAULKNER, 2014, p. 131)

Jewel é queimado, Cash fratura a perna, Darl vai para o hospício, Dewey Dell é abusada sexualmente, na tentativa de interromper a gravidez e Anse, finalmente, consegue sua sonhada dentadura. Por fim, após uma longa jornada, Addie é enterrada em Jefferson e, ironicamente, Anse além de sua dentadura arruma uma nova Mrs. Bundren. Marca-se o fim de um ciclo e o começo de outro, tanto nesse recente arranjo quanto na garantia da futura geração dos Bundren presente na barriga de Dewey Dell: morte e vida se entrecruzam nesse exercício de reflexão da condição humana que Faulkner produz.

### 3. A PEREGRINAÇÃO DA SECA

Muito se discute sobre a modernidade no texto de Graciliano Ramos. Crítico das inovações estilísticas no campo literário, propostas pelos primeiros modernistas, é nítido seu afastamento e descontentamento com o dito “academicismo estéril” da geração de 22. Este mesmo afirma num artigo publicado em 1946:

Tínhamos, porém, vivido numa estagnação. Ignorância das coisas mais vulgares, o país quase desconhecido. Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias, reduzidas. (*apud* BUENO, 2006)

Para o autor o novo no gênero romance se daria na revolução de 30, época em que os tidos *romances sociais* eclodiriam na literatura brasileira, sendo este um dos representantes máximo do movimento. Uma vez que as transformações adotadas na primeira fase do Modernismo são ignoradas por Graciliano (e aqui incluímos todas as rupturas estilísticas instituídas no movimento), tende a se questionar aonde encontramos a modernidade no texto de Graciliano Ramos. Analisamos, a seguir, um de seus romances mais célebres, *Vidas Secas*, a fim de demarcarmos as características que elevam seu texto à modernidade do romance de 30.

*Vidas Secas*, romance publicado em 1938, narra a trajetória de Fabiano, sua esposa Sinha Vitória, seus dois filhos pequenos e a cachorra Baleia que foram forçados a se mudarem, enfrentando um período longo de seca durante sua caminhada até encontrarem uma fazenda onde se instalaram. Fabiano, mais tarde, se acerta com o dono da fazenda, cuidando desta por um tempo.

O enredo em si não apresenta grandes complicações nem peripécias, podemos considerar que a estória se concentra na mobilidade ou na possibilidade desta (e tomamos aqui a mais pura ideia de movimento) que tange esse núcleo familiar. Logo no primeiro capítulo, intitulado *Mudança*, vemos Fabiano e sua família numa dura caminhada pela seca nordestina “os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (RAMOS, 2014, p.9) até encontrarem uma fazenda que se estende como um raio de esperança para aqueles andantes “A fazenda renasceria- ele Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer dono daquele mundo” (RAMOS, 2014, p.16).



Nesse primeiro capítulo, o autor recorre a uma interessante inversão: não nos é apresentado a totalidade da caminhada da família, pelo contrário, é neste capítulo que os caminhantes se estabelecem na região. Ao fazer um corte dessa "trajetória da seca" das personagens é amputada ao leitor a extensão do sofrimento desses, ao mesmo tempo, que impõe no relato um sentido de continuidade da qual não fazemos parte. Estabelecemos assim uma divisão do romance para uma maior análise da estrutura da obra: em *Vidas Secas*, temos o período de mobilidade (que inicia-se no capítulo *Mudança*), passando por um período de estabilização (o tempo em que estes estão na fazenda), seguido por um novo momento de mobilidade (ao capítulo final, intitulado *Fuga*) que irá sugerir adiante mais um período de permanência da família.

Essa rotação presente na narrativa confere um caráter cíclico ao romance e desestabiliza teorias de que *Vidas Secas* seria um romance sem uma unidade central, uma série de quadros que poderiam ser lidos isoladamente. Confluímos nosso pensamento ao do teórico Luís Bueno que atesta que uma leitura desmontável do romance seria impossível, "uma vez que para desmontá-lo precisamos atender a tantas restrições que o que sobra é o romance inteiro, tal qual foi publicado" (BUENO, 2006). Essa comprovação circular que reside na obra não está apenas na razão de que o início da história se liga ao fim, ambos convergindo ao mesmo ponto como também na construção de rimas visuais

Vejamos a seguir um trecho do capítulo *Mudança*:

Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachados perto dos filhos, suspirando conversaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. (RAMOS, 2014, p.13).

Mais adiante no capítulo *Fuga*:

Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornando-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim [...] Fabiano atentou na mulher e nos filhos, apanhou a espingarda e o saco de mantimentos, ordenou a marcha com interjeição áspera (RAMOS, 2014, p.119)

Os trechos acima demarcam uma sutil continuidade de ação marcada por uma repetição. Na primeira citação, enquanto Fabiano olha para o céu e o teme devido à única sombra de nuvem se dispersar, na segunda este já nem mais precisa olhar para o céu, pois sabe que o resultado será o mesmo: a imagem do céu azul, rima repetida nas duas citações, e

causadora de um efeito em comum, o medo no protagonista. Todas essas convergências de imagem e ação conferem a sutil, porém, constante continuidade que cerca a obra.

Podemos afirmar que o sentido de movimento perpassa o capítulo inicial e final da obra, contudo apesar de termos nos demais capítulos a estabilidade da família-e essa estabilidade vem na forma de moradia e comida- o autor evoca todo momento essa sensação de marcha e necessidade de deslocamento, usando como combustível para intensificar essa sensação *a seca*, tornando-a o único elemento realmente constante da obra, imutável no tempo e no sentimento das personagens:

Dentro em pouco o despotismo da água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. Tudo muito bem. E Fabiano esfregava as mãos. Não havia o perigo da seca imediata, que aterrorizava a família durante meses. A catinga amarelecera, avermelhara-se o gado principiara a emagrecer e horribéis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas. (RAMOS, 2014, p.65)

Não apenas a seca é a mola impulsora do trajeto obrigatório das personagens como também ela é a personificação do pesadelo destes. No trecho em questão, presente no capítulo *Inverno*, Fabiano medita a boa situação em que se encontra já que a chuva chegou inundando a região e afastando os indícios da seca. À catinga é atribuída uma imagem amarelada e ao gado da região, no período da seca, avermelhada, cores que nos remetem a doença, fogo e sangue. Graciliano personifica a seca num ambiente inóspito, pesadelo tão horrendo que não nos é necessário apresentar pormenores do período que tange a caminhada da família na catinga nordestina, apenas mencionando-a e iniciando o romance na fase “da prosperidade”. Ainda é associada a essa semântica da seca ossadas e urubus, aludindo a morte que está presente logo no primeiro capítulo, quando sabemos que o papagaio da família foi morto para ser usado como comida.

Inserimos assim o elemento natural como mediador das ações das personagens. Ao homem é apresentada uma natureza que interfere nos seus atos e molda sua personalidade, cuja secura deixa de ser apenas um aspecto climático passando a constituir o interior daquele núcleo familiar. Interessante constar que a natureza apresenta duas faces, transfigurando-se em médico e monstro e ainda sim, o único refúgio físico das personagens.

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro-mundo onde existia seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira-e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz,

às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. (RAMOS 2014, p. 58)

O trecho sinalizado sugere que dentro de um espaço físico- a natureza- coexistem pequenos cosmos que interferem e auxiliam o homem. Desse relato, depreendemos um sertão idealizado, ambiente de fuga e abrigo da família, construindo, a partir dessa espécie de *fugere urbem*, um espaço de representação das relações estabelecidas entre as personagens. É nesse microcosmo de atuação que “esses mundos”- a natureza x o homem estabelecem conexões e almejam um equilíbrio o qual o elemento social não se enquadra nessa relação. Interessante opção a que Graciliano propõe: as adversidades naturais em nada se comparam com o desajuste do núcleo familiar ao contato com a sociedade. A todo episódio que passa no encontro com o núcleo social o equilíbrio dessa família se perde. Tem-se como maior exemplo a prisão de Fabiano quando este decide fazer algumas compras na cidade. Sendo assim, é fácil entender o processo de personificação a qual a natureza é exposta, não sendo apenas um recurso decorativo esta é assimilada à condição das personagens.

Uma vez encontrado e edificado esse microcosmo -a fazenda a qual a família se instala- o autor voltará sua atenção a composição das personagens neste ambiente. Para a realização desse estudo de personalidades foi necessário o corte do trânsito de personagens na narrativa e, nesse segundo momento, voltamos nossa atenção à retratação das condições de vida do principal núcleo que compõem relato. Estipulamos assim, que o primeiro e último capítulo que enlaçam a história tecem uma mobilidade física que anda em círculos, por sua vez a estabilidade imposta aos protagonistas abre espaço para uma jornada psicológica que tangem a estes. Analisaremos, a seguir, as escolhas estilísticas optadas por Graciliano para a retratação desse sertanejo e do ambiente o qual está inserido.

Uma análise profunda de *Vidas Secas* requer uma atenção especial ao narrador. À primeira vista uma escolha tradicional no que confere a figura deste: narrado em 3ª pessoa com discurso, predominantemente, indireto. Impera no relato do narrador um distanciamento perante aos personagens, apenas descrevendo sua jornada não mantendo conexões profundas com estes. Visto por esse ângulo, impera, num primeiro momento, uma estranheza por essa opção de relato uma vez que essa onisciência distante do narrador não se adequaria com o tom de “retratação social” que cerca a obra, pois não abarcaria uma dimensão dos problemas enfrentados pelas personagens e nem um o grau de entendimento e ligação com a situação.

Observamos o trecho a seguir:

Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com Ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

-Um homem, Fabiano.

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase um rês na fazenda alheia. (RAMOS, 2014, p.24)

O trecho assinalado, do capítulo intitulado *Fabiano*, nos coloca num impasse quanto à figura do narrador: ainda no primeiro parágrafo, vemos um narrador com discurso indireto numa posição descritiva e distante deste a quem descreve. Em seguida, temos uma fala que logo associamos a Fabiano, enquanto que, no parágrafo seguinte, inicia-se outro período de discurso indireto. A posição até então flexível do narrador começa a se questionada na oração seguinte <Não, provavelmente não seria homem [...] >. O que tínhamos, até o momento, era um narrador de 3ª pessoa tradicional, todavia a negação seguida de um momento reflexivo sobre sua condição mostra um pensamento de Fabiano não do narrador. Temos, assim, uma mudança de voz quase simultânea onde é difícil distinguir onde uma começa e a outra termina, técnica narrativa conhecida como *discurso indireto livre*.

Vejamos outro exemplo parecido:

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arreliava-se com a comparação. (RAMOS, 2014, p.43)

Mais adiante:

Se vendesse as galinhas e a marrã? Infelizmente a excomungada raposa tinha comido a pedrês, a mais gorda. Precisava dar uma lição à raposa. Ia armar o mundéu junto do poleiro e quebrar o espinhaço daquela sem-vergonha.

Ergueu-se, foi à camarinha procurar qualquer coisa. Voltou desanimada e esquecida. Onde tinha a cabeça? (RAMOS, 2014, p. 46)

Novamente, temos uma estrutura que expõe primeiramente um discurso indireto passando para um discurso indireto livre. No primeiro trecho, nota-se que essa passagem dá-se em forma de constatação <Pés de papagaio> seguido por uma indagação que, por sua vez, não é de Sinha Vitória, mas de Fabiano e esta nada mais é que uma lembrança de um acontecimento que a chateara. O discurso passa por três vozes: a do narrador, a de Sinha Vitória e da lembrança de Sinha Vitória na voz de Fabiano. No segundo trecho, apesar de não

termos uma terceira voz, a estrutura se mantém: discurso indireto e discurso indireto livre na forma de indagação.

Coincidentemente, os trechos retirados referentes à posição do narrador recebem os títulos dos pontos de vista narrados, *Fabiano e Sinha Vitória*, o que pode dar margem a essa opção de discurso o fato desses capítulos constituírem monólogos interiores dos personagens. Ademais, temos capítulos próprios que apontam um ponto de vista de cada personagem da família: além dos já citados, *O menino mais novo*, *o menino mais velho* e *Baleia*. Frederick G. Williams (*apud* BUENO, 2006), no seu artigo *Vidas Secas de Graciliano Ramos, Aspectos de uma Obra Maestra Del Realismo*, defende que, na estrutura da obra, existe três tipos de capítulos de representação do sertanejo: os capítulos episódicos, capítulos que são monólogos interiores e capítulos de situação. Convergimos nossa opinião a do crítico Luís Bueno que em resposta ao estudo de William atesta que, embora os capítulos possam ser divididos dessa forma, não cabe a eles essa rigidez separatista. Vejamos o trecho do capítulo *Cadeia*:

Ouviu-se o falatório desconexo do bêbedo. Caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à to. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais- aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (RAMOS, 2014, p.35)

O capítulo *Cadeia* trata do conflito involuntário que Fabiano arranja com um soldado e, como resultado, acaba na prisão. Sem conseguir se comunicar direito com as pessoas, entra em apuros em um bar com um soldado, que o desafiaram para um jogo de apostas. Irritado por perder o jogo, o soldado provoca Fabiano o insultando de todas as formas. O pobre vaqueiro aguenta tudo calado, pois não conseguia se defender. Até que por fim acaba insultando a mãe do soldado e indo preso. Na cadeia pensa na família, em como acabou naquela situação e acaba perdendo a cabeça, gritando com todos e pensando na família como um peso a carregar.

O capítulo retratado trata-se claramente de um episódio com ação e reação que, por fim, desaba numa reflexão sobre a opressão sofrida por Fabiano. Não conseguimos delimitar até que ponto o relato do narrador se mistura com a voz raivosa e angustiada do protagonista, trata-se de uma brilhante construção de discurso indireto livre, onde no final ambos poderiam ter dito esse discurso. Reforçamos aqui, o caráter pluralístico que tange as escolhas estéticas aplicadas na obra.

Mais do que isso, o que está em voga na construção do narrador é a necessidade de representação do outro. Questionamos no início a opção de Graciliano por um discurso indireto livre. Se há um desejo de entender a vida daquele sertanejo a escolha mais óbvia seria uma aproximação com este, onde até uma narração de 1ª pessoa seria mais viável. O autor, por sua vez, vai contra as expectativas e as escolhas comuns dos escritores regionalistas brasileiros. Para entender sua escolha é preciso primeiramente entender a posição que está o autor/narrador. A voz que narra se encontra numa posição acima dos retirantes, o que contrariaria toda uma suposta onisciência do narrador. Se a possibilidade de aproximação total é extirpada por essa barreira vertical, o recurso utilizado por Graciliano será a de assumir definitivamente essa separação, ou seja, *o eu* tenho que me tornar um único indissociável para representar *o outro* integralmente. O discurso indireto é um recurso pra manter essa semântica do distanciamento.

Entretanto, o fato de termos uma voz centralizadora no discurso não o torna necessariamente inflexível, no qual a “voz do narrador, o discurso indireto pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro” (BUENO, 2006, p.660). E se ao narrador não é tida a compreensão plena do que tenta retratar, o recurso das indagações atende perfeitamente dois pontos: a dúvida da voz narrativa e os questionamentos das personagens, tendo por fim um monólogo interior onde as vozes se fundem e dialogam a fim de desvendar quem é este homem sertanejo e o meio que está inserido.

Uma vez que essas interpelações não são expressas, fica fácil entender a escassez dos diálogos na narrativa. Além disso, recordamos que Graciliano busca o inverso da aproximação com seus personagens. Dar a voz a esses personagens, com um discurso deveras articulado, não abarcaria uma representação condizente. Sendo assim, o que temos é um fluxo da seca paisagística a fala dessas personagens, cuja tentativa de se expressar mostra-se um exercício desgastante:

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto não contava nada. Só queria voltar para junto de Sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas. Por que vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deveriam bulir com outros.

-An!

Estava tudo errado.

-An! (RAMOS, 2014, p. 33)

A essa amputação da palavra ao sertanejo, se reforça a condição de vida deste que não tem lugar de fala na sociedade. As palavras tornam-se assim para Fabiano e sua família uma opressão e, ao mesmo tempo, um encantamento que a eles não é lhe é concedido tanto pelo relato quanto pela imposição de suas ignorâncias. Ademais, a mimese dessa fala que mostra a condição parca de seus vocabulários, marcada por fortes onomatopeias em seus discursos, os aproxima da condição de bichos a qual tanto Fabiano repete.

E falava uma linguagem cantada, monossilábica gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado. Cambaio, torto e feio. Às vezes, utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopeias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2014, p.20)

Uma vez analisado a posição do narrador, concentremo-nos no espaço-tempo da obra. Como mencionado anteriormente, Graciliano coloca seus personagens num microcosmo de atuação no qual a natureza não atua como paisagem, mas é o outro complementar do homem, modelando-o e impondo limites a partir dos quais ele trabalha e submete-se aos imperativos da escassez e necessidade. (BASTOS, 2014). O homem, portanto, atua como um produto e produtor desse espaço que lhe é enquadrado. Uma vez fora desse espaço-limite, as personagens mostram seu desajuste com aqueles a quem em tese são semelhantes.

Analisemos o trecho abaixo:

Fabiano tentava não perceber essas desvantagens. Marchava direito, a barriga para fora, as costas aprumadas, olhando a terra distante. De ordinário olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras. A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata, o colarinho, roncou aliviado. Sinha Vitória decidiu imitá-lo: arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço. Os meninos puseram-se as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade. (RAMOS, 2014, p.72)

O relato acima faz parte do capítulo *Festa* e é a única excursão de toda a família na cidade para comemoração do Natal. Fora da fazenda, os personagens são expostos a um desajuste de um ciclo de que não estão acostumados e o resultado é a de resignação de todos os membros da família. As roupas que incomodam a família são o símbolo dessa inadequação, perante a sociedade e, numa sutil ironia, delimita as roupas sociais a qual estes pertencem. A opressão desse ambiente é sentida até mesmo pela cachorra Baleia:

[...] Tentaram explicar-lhe que tinha tido susto enorme por causa dela, mas Baleia achava não ligou importância à explicação. Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição tudo aquilo,

mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos. (Ramos, 2012, p. 81)

Esse trecho, em especial, abarca duas vias de mão: Baleia humaniza-se perante o sentimento de opressão junto aos seus donos e, na contramão, o desajuste destes abarca uma animalização muito condizente à imagem que, mais adiante, Fabiano invoca a de tatu num desejo de fuga e encolhimento daquele ambiente. [tópico a ser abordado no próximo capítulo]

E se o encontro do microcosmo com o macrocosmo evidencia a opressão da vida do sertanejo, Graciliano aposta numa fuga narrativa que amplie o espaço de identificação deste. Todos em *Vidas Secas* almejam a realização de um desejo e é na busca deste que o autor constrói sua idílica rota de fuga:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2014, p.91)

Seja na possibilidade da compra de uma cama, almejada por Sinha Moça, ou na projeção de um futuro que tem o pai como figura a ser copiado, no encantamento das palavras por Fabiano que o faz admirar Seu Tomás da bolandeira, no ato de dormir ou no refúgio da morte por Baleia, essa necessidade de fuga (ou leia-se uma esperança de melhora) é impedida de ser realizada plenamente uma vez que o macrocosmo e sua condição opressora impõem seus limites. É nessa barreira em que os limites são internalizados e amputados, mas não totalmente combatidos, que tanto o narrador quanto os personagens, num uso do discurso indireto livre, tomam consciência dessa vida do sertanejo:

[...] Precisava fatigar-se no lombo de cavalo ou passar o dia consertando cercas. Derreado, bambo, espichava-se e roncava como um porco. Agora não lhe seria possível fechar os olhos. Rolaria a noite inteira sobre as varas, matutando naquela percepção. Desejaria imaginar o que ia fazer para o futuro. Não ia fazer nada. Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto o deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome na catinga seca. (RAMOS, 2014, p. 99)

Essa amputação de uma possível “fuga onírica”, não apenas espacial como também vertical- num sentido de ascensão geral- confere ao romance um tom determinista. Essa impressão se torna ainda mais nítida pelo aspecto cíclico do romance, extinguindo a possibilidade de mudança daquele microcosmo retratado no espaço-tempo. Fazemos uma relação de dependência espaço-temporal uma vez que o tempo na narrativa dá-se no deslocamento daqueles personagens: o romance inicia com o término da caminhada da família e finaliza com o início de outra caminhada uma vez que o período da seca está por vir.



Em *Vidas Secas*, a sucessão dos fatos dá-se cronologicamente, todavia o tempo cronológico em si não é muito delimitado. Bueno (2006) atesta que a única menção clara do tempo decorrido encontra-se logo no início do capítulo *Soldado Amarelo* “Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite.” (RAMOS, 2014, p. 107). Com essa constatação, o crítico observa que tudo até então relatado entre os capítulos Cadeia e Soldado Amarelo decorre num tempo cronológico de um ano.

O que nos interessa nessa única menção cronológica concreta do tempo é reafirmar um caráter transgressor que toca a questão temporal na história. Se ao texto é conferido um caráter cíclico, a relação de tempo dá-se nas progressões físicas da natureza. Assim, conhecemos a jornada da família no fim da seca e despedimo-nos no começo desta. A teoria ganha força ao notarmos um aspecto interessante também descrito por Luís Bueno (2006): o livro possui 13 capítulos, ao dividirmos essa quantidade de capítulo (seis para um lado e seis para o outro numa perfeita simetria) o sétimo capítulo ou capítulo central tem no seu nome uma marcação de tempo, *Inverno*:

[...] Atrás da casa, as cercas, o pé de turco e as catingueiras estavam dentro da água. As goteiras pingavam, os chocalhos das vacas tiniam, os sapos cantavam. O som dos chocalhos era familiar, mas a cantiga dos sapos e o rumor das goteiras causavam estranheza. Tudo estava mudado. Chovia o dia inteiro, a noite inteira. (RAMOS, 2014, p. 69)

Neste capítulo, tem-se a segurança desta família pelo advento da chuva trazendo bons presságios para Fabiano, marcando ainda uma bonança desse núcleo familiar. Uma vez decorrido esse capítulo, as situações começam a se complicar novamente e o medo da seca é cada vez mais evidenciado.

Baseado nessas observações fica evidente que a passagem do tempo no romance está intimamente ligada à aproximação que essa família tem com a natureza e que esta é claramente o relógio cronológico de dependência da narração. O que percebemos é que essa escassez de menção ao tempo cronológico é o reflexo de uma família que, distante das convenções e dos desajustes sociais, internalizaram um tempo primitivo, intimamente ligado a natureza que pouco importa essa construção social delimitada do tempo.

A partir da reificação dos elementos analisados, Graciliano constrói a trajetória cíclica dessa família numa linha em que é necessário desconstruir para edificar. Acima de tudo,

*Vidas Secas* narra este mundo reificado, cuja luta do homem é sua fuga ao desejo de liberdade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Enquanto Agonizo* e *Vidas Secas* carregam em seu âmago o exercício da resistência mediante as condições físicas e sociais desfavoráveis. Ordenados por um começo em comum, o trajeto forçado de núcleos familiares por diferentes razões, é no caminho dessa resiliência, dada em situações-limites, que William Faulkner e Graciliano Ramos convergem suas poéticas na busca de uma representação fidedigna de seu cosmos de atuação. Ambos os autores proporcionam ao leitor a oportunidade desgastante de vivenciar o trabalho, a fadiga e os limites naturais e sociais da existência humana. Se o ponto de partida das histórias assemelha-se, os caminhos (fins estéticos) para conseguir tal representação marcam atalhos que os separam, aproximam, entrecruzam, mas que no fim confluem-se num exercício de reflexão da condição humana, que independente das barreiras geográficas e das distintas marcas literárias traça reflexos em ambas narrativas.

Tanto a narrativa de Faulkner quanto a de Graciliano recorrem ao ato literal da caminhada como um meio de atingir seu objetivo. Os Bundren percorrem quilômetros para enterrar a matriarca, a família de Fabiano foge da seca ao encontro de melhores condições e é nessa desventura espacial, em que a morte é capaz de empurrar a vida ao seu domínio, que o universo de retratação começa a se delinear na tentativa de compreensão daqueles personagens.

Surge assim uma necessidade de localização de um cosmo próprio. O Condado de Yoknapatawpha e o Sertão Brasileiro se espelham ao moldurar uma espécie de confinamento, onde o homem que habita essas terras vê-se num mundo completo e fechado, abalado quando entra em contato com o macrocosmo social. Uma vez que esse universo emerge como uma ilha no oceano, é conferida ao autor a possibilidade de manuseá-lo ao seu intuito. Verificamos que o espaço mimético de Faulkner e Graciliano em muito se assemelham: povoado de famílias de poucos recursos, ignorantes, na maior parte, de sua situação e resignados por sua condição. Esta que os isola e distancia dos restantes. Uma vez estabelecida essa distância social é na natureza que o homem de *Enquanto Agonizo* e *Vidas Secas* encontrará amparo e ao mesmo tempo castigo na sua jornada.

A natureza, por sua vez, atua como um mediador entre o homem e suas ações. Em outras palavras, nas duas obras a natureza humana é definida a partir de sua relação com a

natureza física. O que vemos é a tentativa de equilíbrio do homem mediante as forças naturais, numa fusão indissociável que alinhe a essência do indivíduo a uma natureza primitiva. Ao passo que em *Enquanto Agonizo* os Bundren passa por uma verdadeira prova de superação dos quatro elementos naturais, em *Vidas Secas*, a fuga da família será por causa da seca. Eis aqui um dos principais pontos de convergência das duas obras: o elemento natural agirá como fator temporal e combustível de ação das personagens. Ademais, essa atuará numa espécie de “faca de dois gumes” uma vez que sua interferência pode trazer tanto benefícios como prejuízos. A natureza não consiste como paisagem nas histórias, mas como o outro do homem, ao qual este se deve submeter para, em seguida, subverter, numa luta direta. Em última instância, a condição desses personagens é de tamanha degradação que a eles não restam outra imagem ao qual a semelhança com o natural, daí a forte animalização do homem e humanização da natureza. Tal relação configura uma reserva ética do homem perante esta; ética que, na sociedade, não lhe é conferida, uma vez que são oprimidos pela ordem social.

Une os dois romances a tentativa de representação dos pobres. A Faulkner e Graciliano interessam a compreensão dos que estão por baixo, sendo a estes o foco do discurso. Todavia, é nesse ponto que as duas obras bifurcam-se em caminhos distintos. Em *Enquanto Agonizo*, temos uma narrativa composta por vários relatos dos membros daquela família, que fundem na sua voz acontecimentos presentes e do passado que nunca se completam inteiramente, uma verdadeira colcha de retalhos. A escolha de inúmeras vozes para compor o relato reflete a dissonância que se encontram os Bundren, família que, apesar de estarem unidas por todo livro, se mostram distantes em sua interação. Faz-se presente ainda na narrativa faulkneriana o excesso de flashbacks, quebras temporais, fluxo de consciência, onde nunca sabemos dessa história por completo. O que parece é que Faulkner propõe a nós leitores descobrirmos os segredos e provações dessa família, à medida que acompanhamos sua jornada funerária.

O autor extingue sua capacidade de representação ao se anular no discurso. Somente o núcleo familiar é capaz de relatá-la visto que esse e seus próximos vivenciam os acontecimentos. Assim, impõe-se no relato o total controle da narração dos que estão por baixo. Ao mesmo tempo em que, numa inversão sardônica, Faulkner não lhes confere plenamente a narração, pois sabe que estes são incapazes no manuseio dessa palavra, refletindo na composição da narrativa. É o discurso da matriarca, Addie Bundren, que melhor exprime essa dialética: “Foi quando aprendi que palavras não servem para nada; que as palavras não se encaixam nem ao que querem dizer”. Para Faulkner, palavra é um jeito de

objetificar o homem, formas sem significação, espécie de floreio. Já que ao discurso nos é acobertado, sobra nos atos das personagens a representação e a evidência de quem são. Assim, o autor busca não representar seu cosmos por um relato, mas ergue o retrato daquele Condado por meio das interrelações e da dinâmica daquele núcleo familiar, ilustradas por suas ações (na maioria das vezes mesquinhas e disfuncionais) e da dissonância de suas vozes.

Ao passo que, em *Vidas Secas*, Graciliano não centraliza seu discurso na voz de suas personagens, mas é dada ao narrador, que é uma voz de cima a oportunidade de compreensão destes, através do uso do discurso indireto livre, num diálogo em que a voz do narrador (culto, letrado) e dos personagens (iletrado, místico) misturam-se na tentativa de apontar as saídas dessa condição opressora. (BASTOS, 2014). Mas ao negar essa perspectiva da palavra para os personagens, o autor reflete a relação destes com o discurso: mesmo que tenham a chance de ter voz, esta é amputada pelo simples fato de que estes não conseguem verbalizá-la. A linguagem em *Vidas Secas* passa por dois pólos: o da admiração, marcada pelo encanto pelas palavras e pelo desejo de alcançar uma vida melhor com o conhecimento desta, e o da desconfiança, gerada pela manipulação da palavra de quem é vítima e à qual tende a se conformar. Uma vez que a palavra perde sua significação em ambos os universos, cabe ao homem sua introspecção, o que eleva ambas as narrativas ao exercício da distância: distância entre o núcleo familiar, distância social e distância de si mesmos.

Tais opções discursivas nos romances criam um efeito de desconstrução. *Enquanto Agonizo* e *Vidas Secas* configuram-se em sua estética como romances de decomposição por excelência. Nada nos é apresentado por inteiro. O que temos são fragmentos do tempo, do espaço, das personagens, do narrador. O descompasso do mundo moderno reflete na obra, por isso nada está completo ou passível de total compreensão. A representação mimética só se torna possível quando a reificação invade o trabalho poético.

Neste universo despersonalizado o que resta a esses personagens é a continuação de sua jornada. Se o que se impõe na narrativa é um destino fatalista e de opressão, as duas obras abrem espaço para o mundo da liberdade. Esta vem no sonho de realização de seus desejos. Toda a trajetória de Fabiano quanto dos Bundren esbarra no alcance de seus sonhos, seja na forma de uma vida melhor para Fabiano e sua família, seja na forma mesquinha e rudimentar dos Bundren, é conferida a essas duas obras o escape momentâneo do homem a um universo onírico de sonhos e contemplações.

No fim, um novo ciclo se acentua, com o fim de uma jornada e início de outra. Tanto na volta da seca nordestina quanto no regresso familiar à Yoknapatawpha, ambas as narrativas convergem numa rota cíclica que representa uma condição humana imutável e universal, que cobre desde as terras místicas do Mississippi ao agreste nordestino.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre, “A modernidade do romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário*. São Paulo: L.R, 1983.
- BOSI, Alfredo. “Céu, inferno” IN *Céu, inferno- ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo - Duas Cidades, Ed. 34, 2003
- BROWN, John. *Panorama da Literatura Americana do Século XX*; tradução Franco de Sousa. Dom Quixote, 1973.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- BROOKS, Cleanth. Odissey of the Bundrens. In: \_\_\_\_\_. *The Yoknapatawpha Count*. New Haven/London: Yale University Press, 1966, p.141-166.
- HOFFMAN, Frederick J. *William Faulkner*; tradução de Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Twayne Publishers, Inc, 1966.
- FAULKNER, William. *Enquanto Agonizo*; tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.
- NATHAN, Monique. *Faulkner*; tradução Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*; posfácio de Hermenegildo Bastos. -125ª ed.- Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. Texto/ Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

